



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

Ästhetik und Repräsentation: Arabische Schrift in orientalischen Gewändern und der Gold-Seide-Stoff für Abū Sa īd von Iran (Grabgewand Rudolfs IV. in Wien)

Ritter, Markus

Abstract: In diesem Beitrag geht es auf der Basis des Wiener Abū Sa'Id-Stoffes um Fragen der islamischen Kunstgeschichte zur ästhetischen und repräsentativen Rolle von arabischer Schrift und Inschriften im Kostüm und in Stoffen. Der im Wiener Dommuseum aufbewahrte Stoff wurde kürzlich erstmals nach der Entnahme aus dem Grab (1933) eingehend untersucht (Ritter 2010; Járó 2010).

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-63568>

Journal Article

Originally published at:

Ritter, Markus (2012). Ästhetik und Repräsentation: Arabische Schrift in orientalischen Gewändern und der Gold-Seide-Stoff für Abū Sa īd von Iran (Grabgewand Rudolfs IV. in Wien). *Biblos*, 61(1):5-28.

biblos

Beiträge zu Buch,
Bibliothek und Schrift

In Samt und Seide

Textilien und Texte
zur Kulturgeschichte der Mode



biblos

*Beiträge zu Buch,
Bibliothek und Schrift*

In Samt und Seide

Textilien und Texte
zur Kulturgeschichte der Mode

Biblos

Beiträge zu Buch,
Bibliothek und Schrift
Herausgegeben
von der Österreichischen
Nationalbibliothek

Herausgeberin

Dr. Johanna Rachinger
Generaldirektorin der
Österreichischen Nationalbibliothek

Redaktionsteam

Christian Gastgeber (verantwortlicher
Redakteur); Michaela Brodl, Ernst
Gamillscheg, Eva Hüttl-Hubert,
Monika Kiegler-Griensteidl,
Bettina Kann, Daniela Lachs,
Gabriele Mauthe, Solveigh Rumpf-
Dorner, Alfred Schmidt

Postanschrift

Redaktion Biblos
Christian Gastgeber
Österreichische Nationalbibliothek
Josefsplatz 1, A-1015 Wien

Verlag

Phoibos Verlag, Wien

Umschlagbild

Johann Nepomuk Joseph von Buquoy
de Longueval, *Dissertatio juris publici*
... *ad illustrandum articulum V p(acis)*
W(estphaliae). Prag 1762
Textileinband, Hinterdeckel
© ÖNB (Einbandsammlung:
Sign. 36.F.25)

Medieninhaberin

Österreichische Nationalbibliothek
A-1015 Wien, Josefsplatz 1
Herausgeberin:
Dr. Johanna Rachinger,
Biblos, A-1015 Wien, Josefsplatz 1
(Österreichische Nationalbibliothek)
Anlieferung: Phoibos Verlag
Anzengruebergasse 16/9
A-1050 Wien
Tel.: (+ 43 1) 544 03 191;
Telefax: (+ 43 1) 544 03 199,
e-mail: office@phoibos.at

Bezugsbedingungen

Jahresabonnement € 45,- (Inland,
ohne Versandkosten); Einzelheft
€ 25,- (Inland, ohne Versandkosten).
Biblos erscheint halbjährlich.
Wissenschaftliche Arbeiten in
deutscher, englischer, französischer
und italienischer Sprache werden
zur Veröffentlichung angenommen,
die noch nicht veröffentlicht oder
einem anderen Publikationsorgan
angeboten wurden. Der Nach-
druck, auch in Auszügen, bedarf
der Zustimmung des Herausgebers
bzw. der Redaktion. Manuskripte
sind auf Disketten einzusenden.
Das Inhaltsverzeichnis ist abfragbar
unter: <http://www.onb.ac.at/biblos>

Druck

REMAPrint, Druck- und Verlagsgesell-
schaft m.b.H, 1160 Wien, Neulerchen-
felder Straße 35
© 2012 by Phoibos Verlag Wien

ISSN 0006-2022

ISBN 978-3-85161-081-9

- 5 **Markus Ritter**
 Ästhetik und Repräsentation
 Arabische Schrift in orientalischen Gewändern und der Gold-Seide-Stoff
 für Abū Saʿīd von Iran (Grabgewand Rudolfs IV. in Wien)
- 31 **Ines Bogensperger**
 Eine Frage der Mode – zwischen Tradition und Alltag
 Kleidungsformen anhand eines Clavusfragments aus Ägypten
- 43 **Monika Kiegler-Griensteidl**
 „Gedanken über die Kleidertracht in Wien, und mir gutscheinende
 Kleiderordnung. Von R – u – ff.“
 Eine Wiener Streitschrift für eine neue Kleiderordnung aus dem Jahr 1781
- 59 **Solveigh Rumpf-Dorner**
 Kleid von 1828
 Ein Nähprojekt nach Quellen zur Damenmode des Biedermeier
 aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek
- 83 **Ilse Mühlbacher**
 Der Irisdruck
 Eine Erfindung für Textil und Papier
- 95 **Gabriele Mauthe**
 Kleiderordnung – Mode nach Vorschrift?
 Beispiele zu Bekleidungsvorschriften aus der Geschichte
 der Österreichischen Nationalbibliothek
- 111 **Alexandra Smetana**
 Von der orientalisierenden Mode des Paul Poiret zur „Kriegskrinoline“
 Plakate und Werbung für Mode in Wien vor dem und im Ersten Weltkrieg
- 125 **Daniela Lachs**
 Frauen vor und hinter der Kamera
 Modelfotografie in der Zwischenkriegszeit in Wien
- 135 **Christoph Steiner**
 Die Krawatte.
 Ein offenes Buch
- 139 **Gertrud Oswald**
 Erlesenes aus der Österreichischen Nationalbibliothek
 Bücher in Samt und Seide
 Ein Maria Theresia von Österreich gewidmeter Band in der Österreichischen
 Nationalbibliothek

145 **Katrin Keller, Nikolaus Schobesberger, Paola Molino**

Projektbericht: Die Fuggerzeitung

Ein frühneuzeitliches Informationsmedium und seine Erschließung

151 **Buchbesprechungen**

Hermann Hauke und Anja Freckmann, *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die Handschriften aus Augsburger Bibliotheken. Band 2: Dominikanerkloster Clm 3680–3686 und Domstift Clm 3701–3830*. Wiesbaden 2011 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis, Tomus III, Series nova, pars 3,2)
(Franz Lackner)

Friedrich Helmer unter Mitarbeit von **Hermann Hauke und Elisabeth Wunderle**, *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die Handschriften aus St. Emmeram in Regensburg. Band 3. Clm 14261–14400*. Wiesbaden 2011 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis, Tomus IV; Series nova, pars 2,3)
(Franz Lackner)

154 **Nachrichten**

Die Österreichische Nationalbibliothek übernahm als Geschenk das Archiv des Hauptverbandes des Österreichischen Buchhandels
(Gabriele Mauthe)

Die Österreichische Nationalbibliothek eröffnet den Ludwig Wittgenstein-Forschungslesesaal
(Alfred Schmidt)

159 **AutorInnenverzeichnis**

160 **Abbildungsverzeichnis**

*Arabische Schrift in orientalischen Gewändern und
der Gold-Seide-Stoff für Abū Saʿīd von Iran
(Grabgewand Rudolfs IV. in Wien)*

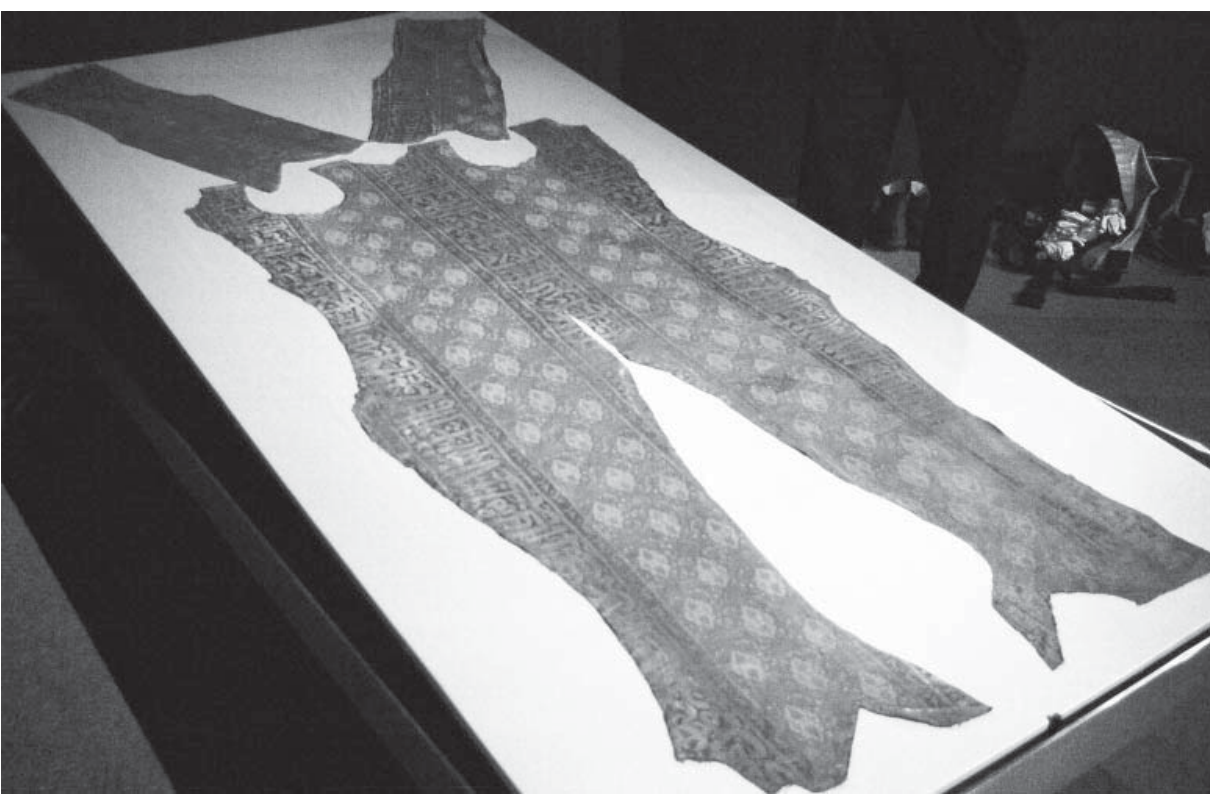


Abb. 1: Gold-Seide-Stoff für den Ilchan Abū Saʿīd (reg. 1316–35), verwendet als Grabgewand Herzog Rudolfs IV. (st. 1365), Rumpf- und Beinteil und die zwei Ärmelteile in der Ausstellung des Dom- und Diözesanmuseums Wien, Prot.-Nr. L-1. (Foto M. Ritter)

In der „Funktion der Kleidung, Bedeutung und Stellung des Menschen innerhalb der Gesellschaft sichtbar zu machen, dürfte die Haupttriebkraft für den riesigen Aufwand [...] zu finden sein“¹ – die nicht nur die Geschichte des europäischen Kostüms bewegt, für die diese moderne Aussage gemacht wurde. Die soziale Funktion von Textilien wurde auch im vormodernen



Abb. 2 (links): Damenblazer mit aufgemalten Inschriften persischer Dichtung, Teheran 2011 (Foto M. Ritter)

Abb. 3 (rechts): Detail: Verse des Gedichtes *Hicistān* von Suhrāb Sipihrī in Nasta'liq-Schrift (Foto M. Ritter)

islamischen Kulturbereich reflektiert. Sie entspricht einem großen Formenreichtum und einer hohen Qualität von Stoffen in mittelalterlicher und neuzeitlicher Kunst islamischer Kulturen – nicht nur für Gewänder und Kostüm, auch für die Ausstattung von Architektur und andere Zwecke.

Inschriften in arabischer Schrift übernehmen dabei wie in anderen Werken islamischer Kunst² eine formale und inhaltliche Doppelrolle. Sie haben einen hohen ästhetischen Stellenwert (dem in europäischer Kunst nichts Vergleichbares gegenübersteht) und stehen formal als Motiv in assoziierbaren Bedeutungsfeldern. Als Text reichen sie in semantische und literarische Felder, lassen das Werk sprechen und tragen zu seiner Aussage bei.

Ein Beispiel der Gegenwart aus Iran ist ein Damenblazer aus goldfarbenem Stoff, der 2011 in Teheran gefertigt wurde (Abb. 2–3). Auf beiden Seiten der Vorderseite sind Inschriften platziert. Sie geben in dezenter, nur durch den Farbton abgehobener Schrift denselben Text wieder: rechts in der Ansicht vom Betrachter zu lesen, links kopfstehend und so von der Trägerin zu lesen. Die Schrift ist nicht eingewebt, sondern von Hand aufgemalt. Solche Texte lassen sich individuell bestellen, spiegeln also eine persönliche Wahl der Auftraggeberin: hier persische Lyrik des iranischen Dichters Suhrāb Sipihrī (1928–80)³. Die Verwendung von Schrift im modernen Kostüm westlichen Schnittes

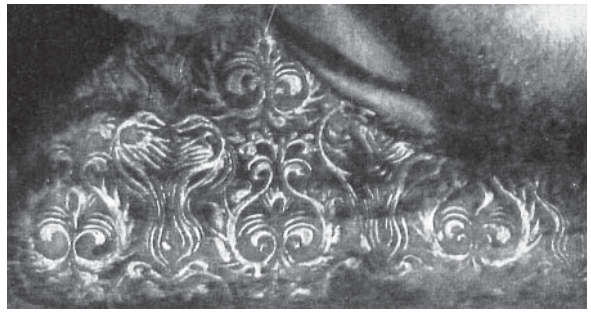


Abb. 4 (links): Bildnis Herzog Rudolfs IV. (st. 1365)
(Dom- und Diözesanmuseum Wien, Prot.-Nr. L-11; nach
Saliger [s. Anm. 4], Abb. 1)
Abb. 5 (oben): Detail: Dekor des Stoffes.

aktualisiert vormoderne Traditionen der Textilkunst und berührt das gegenwärtige internationale Phänomen einer „Ethno-Mode“, die exotische Formen übernimmt, in den Regionen ihrer Herkunft aber ein Ausdruck von kultureller Identität sein kann. Modern sind die ungerahmt, auf den Grund kalligraphierte Form und der individualisierte Inhalt. Die Inschrift hat hier formal und inhaltlich primär eine ästhetische Funktion; eine repräsentative hat sie insofern, als sie literarische Bildung demonstriert.

In vormodernen Stoffen und Gewändern haben Inschriften eine andere repräsentative Funktion und andere Formen. Der Stoff im so genannten Grabgewand des Habsburgerfürsten Rudolf IV. (st. 1365) war ursprünglich für den Hof des muslimischen Ilchanherrschers von Iran gefertigt worden, den mongolischen Sultan Abū Saʿīd (reg. 1316–35). Er ist ein eindrucksvolles Beispiel eines spätmittelalterlichen Luxusstoffes in islamischer Kunst, in dem Inschriften mit einer Huldigungs- und Segensformel Namen und Titel des Herrschers nennen. Anders als im modernen Beispiel und in anderen zeitgenössischen Stoffen sind es monumentale Inschriften, die das Muster dominieren. Sie sind eingewebt, also von vornherein als ein Bestandteil des Stoffes und möglicherweise auf seine Verwendung hin konzipiert, während im Blazer die Inschriften nachträglich auf das fertig geschneiderte Gewand gesetzt wurden. (Abb. 1, 9–15)

Das bekannte Bildnis Rudolfs IV. (um 1360–65)⁴ zeigt wohl ebenfalls einen Gold-Seide-Stoff (Abb. 3–4). Der Fürst trägt darin ein dunkelfarbenes Obergewand mit einem leuchtend goldenen Dekor aus Palmetten und Ranken, ohne Inschriften. Es ist nicht der Stoff im Grabgewand. Aber die Form der Palmetten lässt die Möglichkeit einer orientalischen Herkunft zu.

Gold-Seide-Stoffe kamen im 13.–14. Jahrhundert aus dem Orient und Westasien nach Europa. Mit den mongolischen Eroberungen war in Asien ein zusammenhängender Wirtschaftsraum entstanden. Die sprichwörtliche *pax mongolica* beförderte den Asienhandel; italienische Kaufleute wie Marco Polo aus Venedig (st. 1324) und Francesco Pegolotti aus Florenz (fl. 1310–47) schrieben dazu Handbücher⁵. Diese Stoffe waren aufgrund des prunkvoll exotischen Aussehens, der Materialien mit reicher Verwendung von Goldfaden und des weiten Handelsweges eine Kostbarkeit, deren repräsentative Verwendung Fürsten und der Herrschaft vorbehalten war und gelegentlich von hohen Patriziern übernommen wurde⁶. Viele erhielten sich als Kirchengewänder (Abb. 8). In spätmittelalterlichen Inventaren erscheinen diese Stoffe oft als *panni tatarici*, „Tatarenstoffe“, denn man nahm an, dass sie aus dem Mongolenreich kamen, ohne eine genaue Vorstellung zu haben, wo sie hergestellt worden waren. Da die Begriffe der Inventare nicht genau definiert waren, können sich hinter den *panni tatarici* auch andere Stoffe verbergen, und Gold-Seide-Stoffe hinter anderen Begriffen⁷. Der Begriff „Tatarenstoff“ ist im 14. Jhdt. auch in literarischen Quellen zu verfolgen. In der Dichtung stehen *drappi Tartari*, *drappi tartereschi* und *clooth of Tars* bei Dante, Boccaccio und Chaucer für Buntheit und auffällige Musterung⁸.

In diesem Beitrag geht es auf der Basis des Wiener Abū Saʿīd-Stoffes um Fragen der islamischen Kunstgeschichte zur ästhetischen und repräsentativen Rolle von arabischer Schrift und Inschriften im Kostüm und in Stoffen. Der im Wiener Dommuseum aufbewahrte Stoff (Prot. Nr. L 1) wurde kürzlich erstmals nach der Entnahme aus dem Grab (1933) eingehend untersucht⁹.

Islamische Kunst mit arabischen Inschriften in europäischer Verwendung

Im Grab Rudolfs IV. wurde der Stoff in einem Schnitt und mit einer Aufgabe verwendet, für die er ursprünglich nicht gedacht war. Diese europäische Zweitverwendung wird ein anderes Thema sein. Nur kurz lässt sich darauf hinweisen, dass in der europäischen Verwendung von Objekten islamischer Kunst die arabischen Inschriften oft eine wichtige Rolle als Motiv spielten – auch wenn man meist den Text nicht lesen konnte. Dabei kann die ästhetische Wahrnehmung eine Rolle gespielt haben, allerdings kaum die moderne westliche Wertschätzung arabischschriftlicher Kalligraphie als eine exotische Form abstrakter (da nicht lesbarer) Kunst.

Im Barock erkannte man in den Inschriften des Wiener Stoffs weder Schrift noch Text, obwohl man sie mit altertümlichen gotischen Buchstaben verglich, und sah in ihnen eine kunstvoll dekorative Form. Das zeigt die erste nähere Beschreibung des Stoffes durch den Gelehrten Marquardt Herrgott (veröffentlicht 1772)¹⁰:

„[...] man sah den ganzen Körper, umhüllt und geschmückt von einem Atlasgewebe. Das eingewebt lebhaftes Gold strahlte immer noch Glanz aus. Es gewährte den Anblick von Figuren und gotischen Buchstaben, wie

sie auf Steintafeln eingeschrieben zu sein pflegten, (ihnen) nicht sehr unähnlich. Prüft man Ihre Lesung (und) bei vertiefter Betrachtung erscheinen sie nichts als ein Kunstgriff des Gewebes.“

Diskutiert wird, wie weit man im mittelalterlichen Europa arabischer Schrift auf Kunstobjekten eine Bedeutung zumaß. Nach einer Ansicht wurden sie primär ästhetisch geschätzt, nach einer anderen konnten sie als antik hebräische oder frühchristliche Schrift aus dem Orient missverstanden werden und die Authentizität einer östlich christlichen Herkunft bestätigen; Reliquienobjekte waren so mit christlichen *loca sancta* des Vorderen Orients zu verbinden¹¹. Der Verwendung und Imitation arabischer Schrift in europäischer Kunst des Spätmittelalters und der Frührenaissance liege die gleiche Verwechslung von Vergangenheit und Gegenwart zugrunde¹².

Eine andere Erklärung lässt sich vielleicht auf der Basis des spätmittelalterlichen europäischen Mongolenbildes des 13.–14. Jahrhunderts finden. Die Mongolen („Tataren“) wurden oft fälschlich als christianisiert eingeschätzt, auch im Wunsch, in ihnen Verbündete gegen die muslimischen Mamlukensultane über Ägypten und Syrien („Sarazenen“) zu sehen¹³. Tatsächlich hatte unter den Mongolen in Iran das Christentum neben Buddhismus und Schamanismus und auch nach der offiziellen Annahme des Islam durch den Ilchan Ġazan Hān (1271–1304) eine gewisse Verbreitung. Mindestens zwei Ilchane waren als Kinder getauft worden, auch wenn sie sich später als Herrscher zum Islam bekannten¹⁴. In jedem Fall war die Religionspolitik tolerant: Im Ilchanreich entstanden im frühen 14. Jahrhundert mehrere neue Bischofssitze, u. a. in den mongolischen Hauptsitzen Tabriz und Sultāniyya¹⁵. *Panni tatarici*, also Stoffe aus dem Mongolenreich, konnten daher möglicherweise auch aus diesem Grund in Europa als christliche Kunst rezipiert, die arabischen Inschriften als „christliche Tatarenschrift“ missverstanden werden. Trifft das zu, fragt sich ob dieses Missverständnis auf andere Objekte mit arabischer Schrift übertragen wurde.

Dennoch bleibt zu klären, welche Deutung im europäischen Spätmittelalter orientalischen Stoffen mit arabischer Schrift im Grabkontext beigelegt werden konnte. Dass ein christlicher Fürst wie Rudolf IV. in einem Stoff mit arabischen Inschriften begraben wurde, hat Parallelen in anderen Grablegen der Zeit. Beispiele sind das Grab des Skaligerfürsten Can Grande (st. 1329) im italienischen Verona¹⁶ und des spanischen Prinzen Alfonso de la Cerda (st. 1333) im Kloster Santa María la Real de Las Huelgas in Burgos¹⁷. Auch sie verwendeten Gold-Seide-Stoffe aus dem Mongolenreich. Das kann Zufall sein. Grabgewänder aus orientalischen Stoffen kommen auch mit vielen anderen Motiven vor; sie wurden verwendet, weil sie zu den kostbarsten Textilien der Zeit gehörten. Stoffe mit arabischen Inschriften zeigten allerdings ein Motiv, das eindeutig auf eine fremde Herkunft verwies. Der Inschriftentext verwendete oft auch islamische Formeln, die aber im Grunde doktrinär unspezifisch sind und gut christlich verstanden werden konnten – sofern man sie lesen konnte.

Offizielle Inschriften mit Herrschernamen (Ṭirāzinschriften)

Inschriften mit dem Herrschernamen wie im Abū Sa'īd-Stoff hatten in vormoderner islamischer Kunst einen offiziellen Charakter und sind insofern visuelle Würde- und Hoheitszeichen. Im Kostüm konnten sie eine Zugehörigkeit zur Elite der Herrschaft und des Hofes, im engeren Sinne zu einer bestimmten Gruppe visualisieren. Dabei lässt sich unterscheiden zwischen historischen Inschriften mit dem Namen eines bestimmten Herrschers und anonymen, zeitlosen Formeln zu Herrscher und Herrschaft.

Die Besenkung mit einem Ehrengewand (*ḥil'a*) hat im Mittelalter Traditionen im arabischen und iranischen Raum. Das Gewand konnte, musste aber nicht Inschriften mit dem Herrschernamen tragen¹⁸. Im Ilchanreich durften seit 1293 Inschriften nur noch in Gold-Seide-Stoffen erscheinen, die für den Hof produziert wurden¹⁹. Stoffe mit Inschriften des Herrschernamens erklärt der wenig später in Ägypten schreibende arabische Historiker Ibn Ḥaldūn (1332–1406) als ein Mittel der Repräsentation, indem sie zur Erhöhung und Visualisierung des Ansehens eines Herrschers beitragen. Sie werden von diesem selbst getragen, er vergibt sie als Rang erhöhende Auszeichnung, um jemanden zu ehren, und bei der Ernennung von Beamten²⁰:

Es ist Teil königlichen und herrscherlichen Prunks und dynastischen Brauchs, die Namen von Herrschern oder ihre spezifischen Zeichen in Seide, Brokat oder reinen Seidengewändern gewebt zu haben, die zu ihrem Gebrauch hergestellt wurden. Die Schrift wird durch das Weben mit goldenem Faden hervorgebracht oder mit einem Faden, der andersfarbig als das Gewebe selbst ist. (Die Ausführung) hängt vom Geschick des Webers im Entwerfen und Weben ab. Königliche Gewänder werden mit solch einem „Ṭirāz“ hergestellt, um das Ansehen des Herrschers zu erhöhen oder der Person niederen Rangs, die solch ein Gewand trägt, oder um das Ansehen derer zu erhöhen, die der Herrscher auszeichnet, indem er ein solches Gewand an sie vergibt, wenn er sie ehren will oder sie für eines der Ämter der Dynastie ernennt.

Andere Quellen berichten, dass zu den Insignien des Sultans eine Robe mit goldenen Ṭirāz-Bändern gehörte und dass solche Bänder nur hochrangige Mamluken tragen durften²¹. Ibn Ḥaldūn schrieb mit Blick auf das arabische Reich der Mamlukensultane in Ägypten und Syrien. Wie weit die Aussagen für das zeitgenössische Ilchanreich in Iran galten, sollte geprüft werden. Er verwendet den Begriff „Ṭirāz“ sowohl für Textilinschriften mit dem Herrschernamen als auch für alle Textilien mit Inschriften. Ihre Tradition reicht an den Beginn des Arabischen Reiches zurück. Das älteste erhaltene Beispiel ist die Inschrift in einem gemusterten Stoff mit dem Namen des Umayyadenkalifen Marwān, der Datierung 683–85 und der Angabe des Herstellungsortes in Tunesien²². „Ṭirāz“ bezeichnet bei Ibn Ḥaldūn und anderen mittelalterlichen Quellen ferner den Ort der Herstellung solcher Stoffe, die staatliche Werkstatt, arabisch „Dār at-ṭirāz“ (Haus des Ṭirāz)²³. In spätmittelalterlicher Zeit wird der Begriff auch für vergoldete Inschriftenbänder in der Architektur gebraucht, die quer über eine Fassade oder Wand laufen²⁴ (Abb. 18).

Form und Platzierung: das Inschriftendesign von Stoffen

Aus schriftlichen Quellen erfährt man wenig zum konkreten Aussehen von Stoffen mit Tīrāzinschriften. Eine noch wenig genutzte Quelle sind Bilddarstellungen²⁵. Ibn Ḥaldūn hatte offenbar Stoffe mit eingewebten Inschriften vor Augen. Das Einweben des Herrschernamens und kurzer Texte ist auch aus byzantinischen Stoffen bekannt²⁶. Stoffe islamischer Kunst zeigen aber schon in der frühen Zeit des Arabischen Reiches den fortlaufenden Inschriftenstreifen als charakteristische Form, wie im Marwān-Stoff aus dem 7. Jahrhundert. Besonders gut sind sie aus ägyptischen Stoffen bis zum 9. und 10. Jahrhundert bekannt. Sie können als Schriftstreifen, oft nahe dem Bahnende mit oder ohne Rahmung gewirkt, gestickt und seltener bemalt oder gedruckt auf einem ungemusterten Grund stehen oder in ein Bandmuster integriert sein²⁷.

Diese meist fragmentarisch, selten ganz erhaltenen Stoffe konnten für unterschiedliche Teile des Kostüms verwendet werden. Je nachdem, wie das geschah, wo im Stoff die Inschriften platziert und wie groß sie waren, waren diese ein lesbares Motiv. Waren Inschriftenstreifen das dominante oder einzige Motiv eines Stoffes, kann ihre Platzierung einen Hinweis auf die geplante Verwendung des Stoffes geben. In so einem Inschriftendesign ging es bei aller dekorativen Qualität des Schriftstreifens auch um die Sichtbarkeit des Textes.

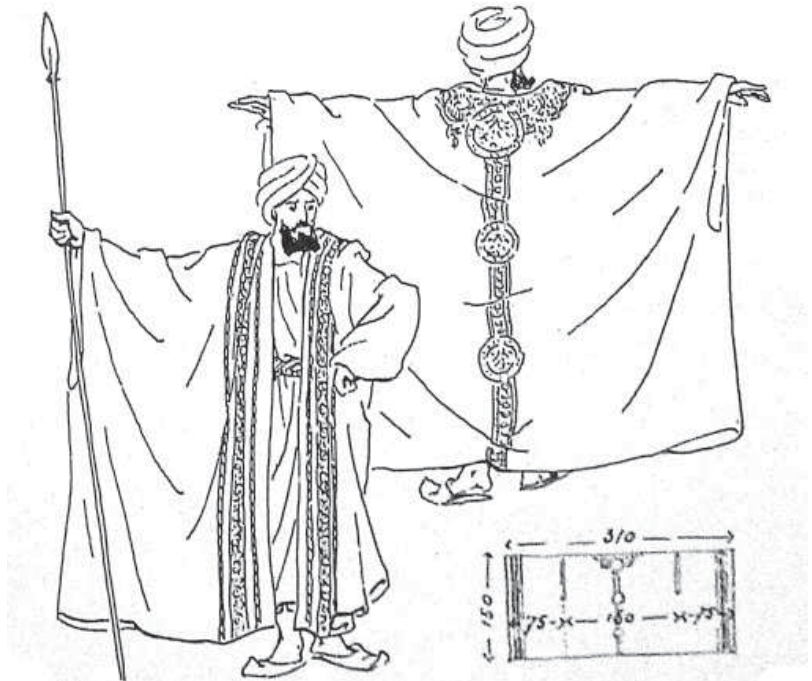


Abb. 6: Stoffbahn mit Inschriftenbändern, dem Namen des Fatimidenkalifen al-Musta'li und des Wesirs al-Afḍal, so genannter „Schleier der Heiligen Anna“, 11. Jahrhundert, Kloster Apt: Vorschlag für die Verwendung als Gewand (nach Baker [s. Anm. 22], 57)

So sind bei vielen ungemusterten Stoffen des 10. Jahrhunderts aus Ägypten, die eine relativ schmale Bahn und einen Fransenabschluss haben, querlaufende Inschriften nahe den Bahnenden platziert. Man hält sie für Stoffe, die als Schal getragen oder zu einem Turban gewunden wurden²⁸. Die Lage der Inschriften an den Enden deutet darauf, dass man diese als herabhängende Zipfel getragen hat, so dass sie sichtbar waren.

Ein Beispiel, wie eine Stoffbahn mit bestimmtem Inschriftendesign für die Verwendung als Gewand konzipiert war, ist der so genannte „Schleier der Heiligen Anna“ im Kloster von Apt in Frankreich, der aus Ägypten im 11. Jahrhundert stammt (Abb. 6). Der 150 cm hohe, 310 cm breite Leinenstoff mit gewirktem Dekor hat zwei breite Dekorstreifen mit Inschriften an den beiden Bahnenden und einen mittleren Streifen mit zwei kleinen und einem großen Kreismedaillon. Die Kreise werden von Inschriften umrundet, die den Fatimidenkalifen al-Musta'li und seinen Wesir al-Afdal nennen. Die Inschriften der beiden anderen Streifen geben die Datierung und den Herstellungsort an. Die Bahn hat eine große Breite, die Inschriften sind als Bänder quer gewebt. Die Anordnung lässt sich so erklären, dass der Stoff mit längs laufenden Streifen für eine Art Tunika verwendet wurde: Der mittlere Streifen lag so auf der Rückseite, der große Kreis mit dem Herrscher- und Wesirsnamen oben zwischen den Schultern; die beiden anderen Streifen kamen an der Vorderseite zu liegen und säumten die Öffnung vom Hals bis zu den Füßen. Das Gewand kommt nahezu ohne Zuschnitt aus: Oben bilden die Webkanten erst den Halsausschnitt und werden dann zusammengeñäht, so dass eine stabilisierende Naht über Schultern und entlang der Arme läuft; für die Hände werden Öffnungen eingeschnitten²⁹.



Abb. 7

Thronender Herrscher im Obergewand eines Streifenstoffes mit goldenen Inschriften. Ausschnitt der Miniatur „Gūstāsb mit Hofstaat empfängt Isfandiyār“ im Großen Mongolischen Schahname. Tabriz um 1325–1330.

Florenz, Villa I Tatti, Berenson Collection (Reproduced by permission of the President and the Fellows of Harvard College)

Nach Bilddarstellungen waren Bänder auf den Ärmeln rund um den Oberarm die häufigste Form von Inschriften im mittelalterlichen Kostüm. Diese Oberarmbänder erscheinen in Bildern des 9. bis 14. Jahrhunderts (Abb. 7) und werden auch in Quellen erwähnt. Manchmal werden nur gemusterte oder blanke Bänder ohne Schrift gezeigt. Die Texte lassen formelhafte Segenstexte oder Gottesanrufungen erkennen, in mindestens einem Fall einen Herrschernamen. In der Darstellung sieht es immer so aus, als seien sie aufgenäht, denn sie haben meist eine andere Farbe als der Gewandstoff. Das entspräche dem Sprachgebrauch in Quellen, wonach man unter „Ṭirāz“ besonders geschmückte Bänder versteht³⁰.

Gewandstoffe mit eingewebten Inschriftenbändern sind davon zu unterscheiden. Ein Gewand mit breiter Ärmel- und Rückeninschrift in Washington wird dem 11. Jahrhundert zugeschrieben; doch ist fraglich, ob der Schnitt und mithin die Platzierung der Inschriften ursprünglich sind³¹. Eine eingewebte Rückeninschrift wurde für Reste eines Gewandes aus dem Mongolenreich im 13.–14. Jahrhundert rekonstruiert, wobei auch hier der Schnitt ein Problem aufwirft. Die Rückeninschrift zeigt die Formel „[as-]sulṭān [a]l-a‘zam“ (der ehrwürdigste Herrscher) in normaler und gespiegelter Schrift und ist am Ende eines Stoffteiles mit einem Rapportmuster aus Tieren eingewebt³².



Abb. 8

Kopenhagen,
Seidengewebe mit
beidseitig vergoldeten
Lederfäden, gespon-
nen und flach verwebt,
1226–1260.

Davids Samling 20/1994.
(Foto P. Klemp)



Abb. 9
Regensburg, Seidengewebe mit flach verwebten vergoldeten Lederfäden, Gewebe IIb
der Ornate in der Alten Kapelle, 13.14. Jahrhundert.
(Foto Ph. Schönborn, Ausschnitt)

Möglicherweise ist in Gold-Seide-Stoffen, die Zentralasien und Iran im Mongolenreich des 13.–14. Jahrhunderts zugeschrieben werden, die Platzierung von Inschriften an einem Bahnende mit einer geplanten Verwendung im Rücken- oder Ärmelteil zu erklären. Diese Bänder sind breit und werden nicht als Musterbestandteil wiederholt, auch wenn die Inschriften nur eine dekorative Pseudoschrift zeigen, wie bei verschiedenen Stoffen mit einem Rapportmuster aus Kreisen und Tiermotiven in Berlin, Cleveland und Riggisberg³³. Ein Fragment mit einem Muster aus kreuzförmigen Blattmedaillons in Kopenhagen³⁴ hat eine lesbare Inschrift in normaler und gespiegelter Schrift, die mit „*Sulṭān Abū Bakr ibn Sa’d*“ Namen und Titel eines 1226–1260 in Südiran regierenden Herrschers angibt (Abb. 8).

Eine andere formale Kategorie sind Stoffe des 13.–14. Jahrhunderts mit einem Musterrapport in Längsstreifen, die einen regelmäßigen Wechsel von Dekormotiven zeigen, zu denen auch Inschriften gehören (Abb. 9). Der Wiener Abū Sa’īd-Stoff ist mit dieser Gruppe verwandt, stilistisch und in der Anlage der Inschriften aber von ihnen zu unterscheiden³⁵.

Der Gold-Seide-Stoff für Abū Saʿīd

Wie sah das Inschriftendesign des Abū Saʿīd-Stoffes aus? Diese Frage lässt sich nun mit einer Rekonstruktion der Stoffbahn und einer Analyse der Inschriften nach der Untersuchung im Jahr 2008 beantworten. Zuvor war unklar, ob die Stoffteile aus dem Grabgewand Rudolfs IV. in einer Stoffbahn zusammengehörten und wie diese aussah.

Im Grabgewand waren drei Stoffteile verwendet worden (Abb. 1): ein großes Teil für Rumpf und Beine, das mit knapp 90 cm³⁶ die ganze Breite der Stoffbahn verwendet und von einem Ende der Bahn stammt, wie die beiden partiell erhaltenen Webkanten an den Längsseiten und der An- oder Abschlussrand an der Seite mit dem Halsausschnitt zeigen; und zwei kleine Teile für die Ärmel. Der Stoff hat nur eine Schauseite. Er ist ein Seidengewebe in Lampastechnik mit einem musterbildenden Lancierschuss³⁷ aus paarigen vergoldeten Metallfäden und mit Bindungen in Atlas und Köper (Abb. 10).

Der ursprünglich rot und grün (oder möglicherweise blau) gestreifte Stoff vermittelt mit dem dominanten Motiv der großen golden leuchtenden Inschriften eine eindrucksvolle Wirkung. Die Farben sind verblüht, aber im Gewebe noch zu erkennen oder nachzuweisen. Unsere computergrafische Farbrekonstruktion macht den ursprünglichen

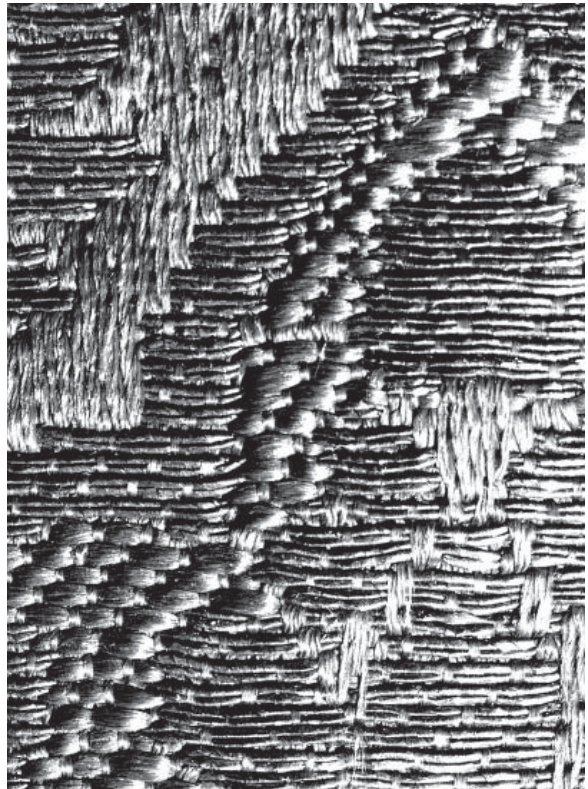


Abb. 10

Gold-Seide-Stoff
für Abū Saʿīd,
Gewebedetail:
Atlas, Köper und
Lancierschuss
aus paarigen
Metallfäden
an einem
Medaillon des
Rapportmusters.

(Makrofoto
M. Ritter 2008)

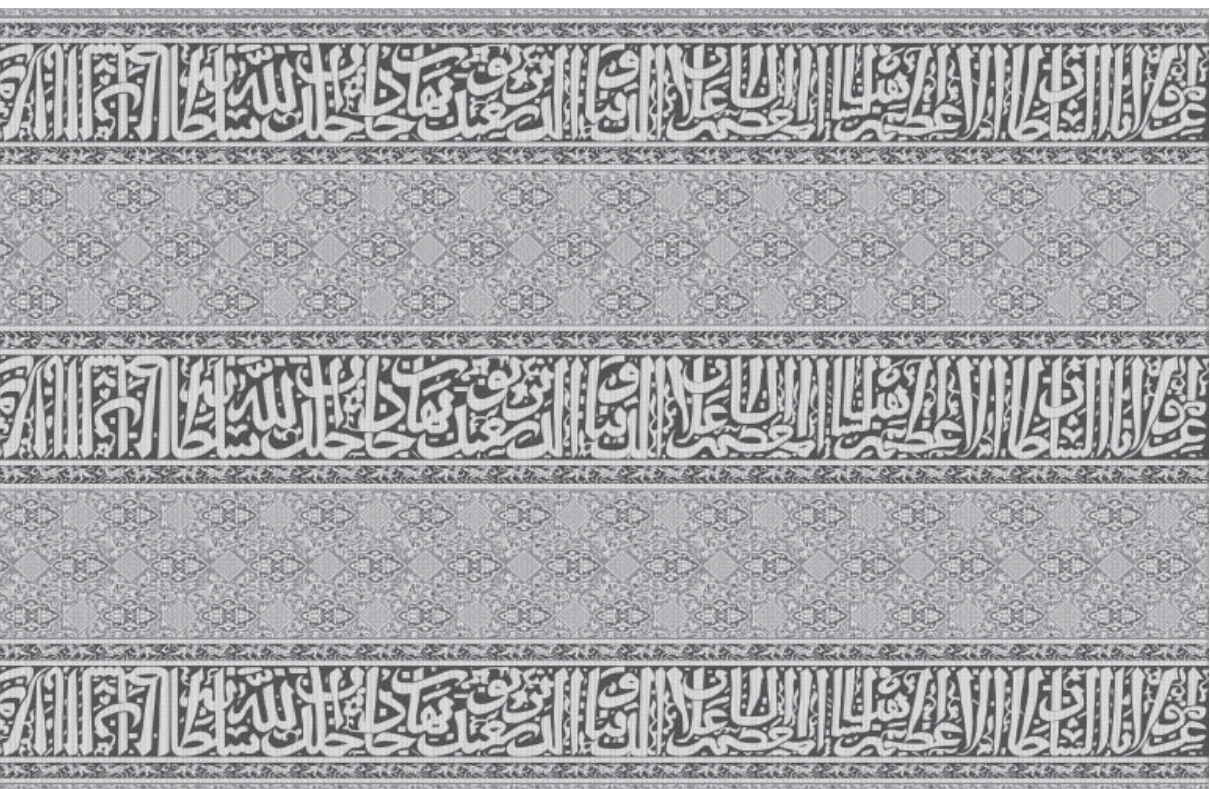


Abb. 11: Gold-Seide-Stoff für Abū Sa'īd, Farbrekonstruktion der Stoffbahn mit Musterung, Ausschnitt von 137 cm Länge (Computergrafik G. Ramsebner 2008)

Eindruck wieder nachvollziehbar (Abb. 11). Im großen Stoffteil stehen in einer großzügigen Gliederung fünf breite Längsstreifen nebeneinander. Drei zeigen Inschriften des gleichen Textes mit großen Buchstaben, gerahmt von einem Tierfries auf einem ursprünglich grünen oder blauen Grund (Abb. 12). In den zwei dazwischen liegenden Streifen erscheint ein kleinformatigeres goldenes Rapportmuster aus Pfauen, Ranken und Rauten auf einem ursprünglich roten Grund (Abb. 13). Dieses Muster wird in zwei weiteren Streifen wiederholt, die aber nur im Ansatz vor den Webkanten erscheinen. Das wirkt, als seien die Inschriften auf einen durchlaufenden Mustergrund gelegt worden. Inschriftestreifen und Musterstreifen kontrastieren in der Farbe und dem Format der Motive³⁸.

Die beiden kleinen Stoffteile zeigen das gleiche Rapportmuster, in den Schriftstreifen aber eine abweichende Anordnung. Innerhalb eines Streifens läuft die Schrift zunächst in eine Richtung, danach kopfständig, um 180 Grad gedreht in die andere Richtung (Abb. 12, 14). Da der Text Teile des Inschriftentextes im großen Stoffteil wiederholt und das Rapportmuster identisch ist, wollte man diese Drehung als Webfeh-



Abb. 12: Gold-Seide-Stoff für Abū Saʿīd, Ausschnitt Schriftstreifen (Foto Dommuseum Wien)

ler³⁹ oder als künstlerische Spiegelung⁴⁰ erklären. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass zwei ähnliche, doch nicht ganz gleiche Stoffe für das Grabgewand verwendet worden wären. Die Rekonstruktion (unten) ergibt eine ganz andere Erklärung.

Der historische Inschriftentext

Die verwendete arabische Schrift ist eine Form des *Suls* genannten Duktus⁴¹. Sie ist hier vergleichsweise breitstrichig, wirkt schwer und etwas gedrängt. Die Buchstaben sind punktiert, also mit dem genauen Konsonantenwert bezeichnet, und vokalisiert, d. h. zusätzliche Zeichen geben die Kurzvokale an.

Die Inschriften wiederholen einen Text, ohne Anfang oder Ende deutlich zu machen⁴²:

*ʿIzzun li-maulānā s-sultāni l-aʿẓami š-šāhanšāhi l-muʿazzami š-šāʿni ʿalāʾij
d-dunyā wa-d-dīni Būsaʿīda Bahādur Ḥāni ḥallada Llāhu sultānahu*

„Ehre sei unserem Herrn; dem erhabenen Sultan, verherrlicht im Ruhme, Höhe des Diesseits und der Religion, Būsaʿīd Bahādur Ḥān; Gott erhalte immerwährend seine Herrschaft.“

Abb. 13

Gold-Seide-Stoff für
Abū Sa'īd, Ausschnitt
Dekorstreifen mit
Pfauen-Medaillon-
Rauten-Rapportmuster
(Foto Dommuseum,
Wien)



Das ist keine kurze anonyme Formel, wie in vielen anderen Stoffen der Zeit, sondern ein bemerkenswert langer und auf eine individuelle Herrscherperson bezogener Huldigungstext in der Tradition von Tīrāzinschriften. Der Text besteht aus drei Abschnitten: eine Huldigungsformel; Titel, Name und Thronname des Ilchanherrschers Abū Sa'īd; und eine Segensformel in Gestalt einer muslimischen Fürbitte (*du'ā*).

Man hat gemeint, der hier verwendete Name „Būsa'īd“ sei eine Verkürzung oder ein Schreibfehler und die Segensformel mit dem Wort *sultānahu* ungewöhnlich⁴³. Tatsächlich ist der Name eine für diesen Herrscher im mongolischen Iran gebräuchliche und in Dokumenten der Zeit nachzuweisende Variante des arabischen Abū Sa'īd. In mongolischen und anderen arabischen Texten ist er auch als „Busayid“, „Busayit“, „Busaid“, „Busaida“ gelesen worden⁴⁴. Die Segensformel hat eine Parallele in einer 733/1332–33 datierten ilchanidischen Bauinschrift⁴⁵ in Iran. In der Huldigungsformel ist das *hamza*-Zeichen am Ende von '*alā*' ausgelassen, was nicht ungewöhnlich ist.

Mit der Inschrift ist die Datierung des Stoffes auf die Jahre 1319–35 einzugrenzen. Abū Sa'īd herrschte seit dem Tod seines Vaters 1316,



Abb. 14: Gold-Seide-Stoff für Abū Saʿīd, Rekonstruktion der Stoffbahn: aneinanderpassende Inschriften und Schnittkanten der beiden Ärmelteile (links) und des Rumpf-Bein-Teiles (rechts). Im Bild linker Ärmel oben, rechter unten (Foto M. Ritter 2008)

wurde 1317 formell inthronisiert, nahm den hier genannten Beinamen Bahādur Ḥān (Mongolisch: *baqadur qan*) aber erst 1319 an⁴⁶.

Das Design der ganzen Stoffbahn mit Inschriften: Rekonstruktion

Eine einleuchtende Erklärung für das beobachtete „Umdrehen“ der Schrift ergibt sich, wenn man feststellt, dass die drei Stoffteile in einer Stoffbahn zusammengehörten, und man deren ursprüngliches Aussehen rekonstruiert.

Im Ergebnis muss man sich die ursprünglich viel längere Bahn mit Inschriften vorstellen, die mit unterschiedlicher Leserichtung von beiden Enden her aufeinander zu laufen und sich in der Mitte treffen. Mit den erhaltenen Stoffteilen sind die Breite von knapp 90 cm und eine Länge von 250 cm sicher zu rekonstruieren. In einem zweiten Schritt lassen sich das Stück bis zum fehlenden Bahnende aus der formalen Anordnung der Inschriften und der Analyse des Inschriftentextes hypothetisch, doch gut begründet mit einer Länge von 403 oder 380 cm rekonstruieren.

Die drei Teile passen im Muster und in den Schnittkanten direkt aneinander (Abb. 14). Die kleinen Stoffteile schließen an der in Abb. 15 linken Schmalseite des großen Teiles an den unteren und mittleren Inschriftenstreifen an. Die Stelle, wo die gegenläufigen, zueinander kopfständigen Inschriften aufeinandertreffen, ist kein Webfehler, sondern

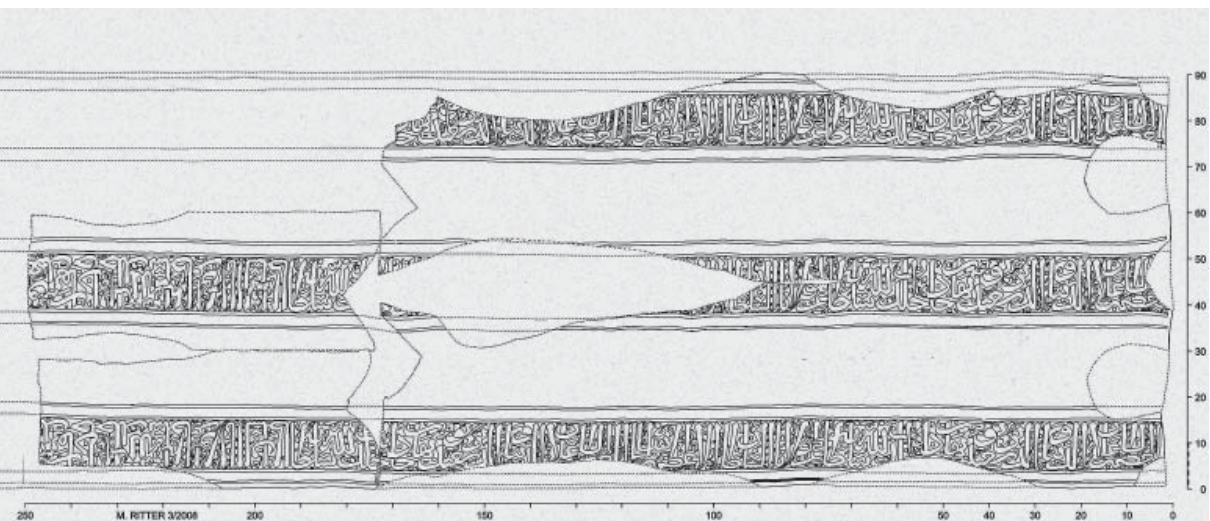


Abb. 15: Gold-Seide-Stoff für Abū Sa'īd, Teilrekonstruktion der Stoffbahn bis 250 cm Länge. Rumpf-Bein-Teil und die zwei Ärmelteile des Grabgewandes von Rudolf IV. auf der Grundlage einer 1:1-Abnahme mit Pausen der Schriftstreifen. Linker Ärmel in der Mitte, rechter Ärmel außen (Zeichnung M. Ritter 2008)

kalligraphisch durchdacht. Eine gemeinsame kalligraphische Figur mit vier Hasten der Buchstabenligaturen von *tā* und *alif* verbindet die letzten Worte beider Seiten (Abb. 12). Formal ist die Figur eine Überleitung und visuelle Klammer der gegenläufigen Schriften. Sie markiert den Richtungswechsel und das Wortspiel, das sich aus dem Aufeinandertreffen von *sultānahu* („seine Herrschaft“) am Ende des einen und *as-sultān* („Herrscher“) am Ende des anderen Textabschnittes ergibt.

Für den zweiten Rekonstruktionsschritt ist es nötig, die Reihenfolge dieser Textabschnitte in der Stoffbahn zu verstehen. Wie gesagt, wird der Text mehrfach wiederholt und besteht inhaltlich aus drei Teilen: Huldigung, Name, Segen. Vom Bahnende an (rechts in Abb. 15) erscheint ein Teil des Textes von *l-mu'azzam* bis zum Textende (erstes Textdrittel und *alif* des Artikels sind am Bahnende abgeschnitten). Darauf folgt in einem zweiten Abschnitt der ganze Text von *'izzun* bis *sultānahu*. Es ist der längste Abschnitt im erhaltenen Teil der Bahn; er reicht etwa von der Mitte des großen Stoffteiles bis an den Anfang der kleinen Teile. Danach wechselt die Leserichtung. Es folgt nun aber nicht gleich wieder der ganze Text, sondern in einem dritten kurzen Abschnitt nur die Huldigungsformel von *'izzun* bis *sultānī*. Darauf beginnt ein vierter Abschnitt, von dem in Richtung des fehlenden Bahnendes sechs Worte des Textendes von *[B]ū[s]a'īda* bis *sultānahu* erhalten sind, die mit großer Wahrscheinlichkeit wieder zum ganzen Text zu ergänzen sind. Geht man davon aus, dass die Stoffbahn in Länge und Abfolge der Texte symmetrisch zur Mitte aufgebaut war, ist vor dem fehlenden Bahnende noch ein fünfter Abschnitt analog zu dem ersten anzunehmen. Nahm der kurze dritte

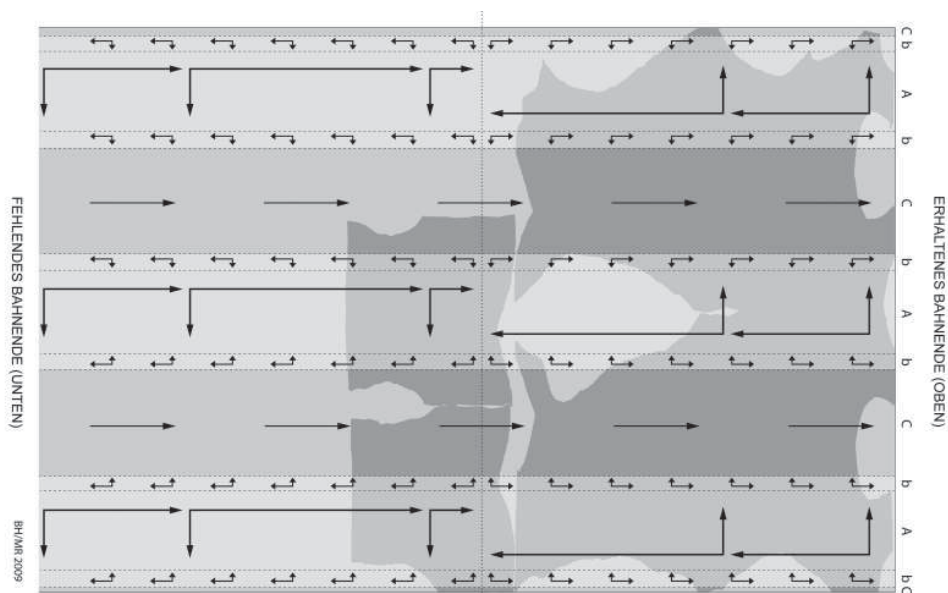


Abb. 16: Gold-Seide-Stoff für Abū Saʿīd, hypothetische Rekonstruktion der gesamten Stoffbahn, schematische Darstellung in der Länge gestaucht, erhaltene Stoffteile dunkler. Pfeile geben die Richtung der Inschriften und Muster an (Zeichnung B. Hofleitner / M. Ritter 2009)

Abschnitt mit der Huldigungsformel die Mitte der Bahn ein, würde der fünfte Abschnitt wie der erste bei *l-muʿazzam* beginnen. Markierte der Wechsel der Leserichtung die Mitte der Bahn, würde er bei *ad-dīn* beginnen.

Das zur Mitte symmetrische Schema der ganzen Stoffbahn (Abb. 16) lässt sich mit den Texten, deren Länge und der Länge in der Bahn folgendermaßen darstellen⁴⁷:

—	Bahnende erhalten	—		
1	Teiltext 2	73 cm		0–73 cm
2	Gesamttext	117 cm		73–190 cm
—	Wechsel Leserichtung	—		
3	Huldigungsformel = Teiltext 1			
		23 cm		190–213 cm
4	Gesamttext (teilweise erhalten, zu ergänzen)	117 cm		213–330 cm
5	Teiltext 2/3 (angenommen)	73/50 cm		330–408/380 cm
—	Bahnende fehlt	—		

Betrachtet man also die erhaltenen Stoffteile nicht isoliert, sondern als Teile einer ganzen Stoffbahn und rekonstruiert man diese, erklären sich Eigenarten mit dem Aufbau der Bahn, und es erschließt sich ein

spezifisches Design mit monumentalen Inschriften (Abb. 16). In drei großen Streifen laufen Inschriften von den beiden Schmalseiten, den Bahnenden, zur Mitte und treffen dort aufeinander. An der Stelle verbindet eine kalligraphisch durchdachte und visuell auffällige Überleitung die jeweils letzten Wörter „Herrscher“ und „Herrschaft“ (Abb. 12). Die Abfolge der Inschriftentexte mit den drei Abschnitten Huldigung, Name und Segen in der Stoffbahn folgt einem klaren Konzept. In der Mitte ist die Huldigungsformel platziert, die inhaltlich ein für sich stehender Abschnitt des gesamten Textes ist. Darauf schließt an beiden Seiten jeweils der gesamte Text an, einmal in gleicher, einmal in anderer Leserichtung. Da er jeweils mit der Segensformel endet, stehen in der Mitte die Abschnitte Segen–Huldigung–Segen. Nach außen folgt bis zum Bahnende jeweils ein anderer Teil des Gesamttextes.

Die Frage der Verwendung

Es ist schwer vorstellbar, dass man eine derartige Anordnung mit gegenläufigen Inschriften wählt, die aufwendig zu weben sind (unten) – um in der Verwendung den Stoff dann so zuzuschneiden, dass sie keine Rolle mehr spielt. Sie ergibt aber dann einen Sinn, wenn man eine Verwendung der ganzen Stoffbahn annimmt, bei der von der Mitte aus die beiden Hälften herabhängen. Nur dann laufen nämlich in der Ansicht die Inschriften beider Hälften in gleicher Richtung.

Verschiedene Möglichkeiten einer Verwendung in der Architekturausstattung lassen sich überlegen. Nimmt man aber an, dass der Stoff für ein Gewand produziert wurde, ist denkbar, dass er als Umhang wie eine Stola quer über Schultern und Rücken drapiert wurde, so dass die beiden Hälften über die Oberarme und den Rumpf längs nach vorne fielen. Die Inschriften liefen dann an der Vorderseite einheitlich von unten nach oben. Da vorne die beiden Hälften länger als Oberkörper und Beine zusammen sind, könnten unten Stoffteile abgenommen und als seitlich angesetzte Ärmel oder an anderer Stelle verwendet worden sein. Auf dem Rücken würde der Stoff bei einer Bahnbreite von 90 cm bis zu den Knien reichen, könnte aber durch angesetzte Teile verlängert worden sein⁴⁸.

Eine solche Verwendung wird durch die Darstellung eines Herrschergewandes in einer Miniatur des um 1330, also in der Zeit von Abū Saʿīd entstandenen und möglicherweise für ihn angefertigten Großen Mongolischen Schahnames gestützt (Abb. 7)⁴⁹. Das Bild zeigt den mythischen Herrscher Gūštāsb und seinen Hofstaat mit mongolischen Gesichtszügen und in Gewändern des 14. Jahrhunderts. Der Herrscher, der eine mongolische Krone trägt, ist mit einem längs gestreiften Umhang mit Schriftstreifen bekleidet. Er hängt über die Schultern und fällt locker mit zwei Hälften nach vorne. In der Vorderansicht laufen die Inschriften von unten nach oben, müssen also auf dem Rücken in einem Richtungswechsel aufeinandertreffen. Das kann natürlich einfach durch zwei gleiche Teile vom selben Stoff, eines um 180 Grad gedreht, bewerkstelligt werden, die durch eine Rückennaht verbunden sind. Es kann aber auch ein Stoff sein, der von vornherein mit einem Richtungswechsel gewebt wurde. An den Seiten sind lange Ärmel aus

dem gleichen, längs gestreiften Stoff angesetzt, bei denen es sich nach chinesischer Manier um Scheinärmel handeln kann.

Hypothetisch ist daher der Typus des Wiener Stoffes so zu erklären, dass das Aufeinandertreffen gegenläufiger Inschriften in Gewändern aus Streifenstoffen schon beim Design der Stoffbahn berücksichtigt wurde. Das hätte den Vorteil, dass Rückennähte unnötig sind, und es in den Inschriften keine ästhetisch und im Text unbefriedigenden Zufälligkeiten des Aufeinandertreffens abgeschnittener Teile oder Buchstaben gibt, die sonst beim Zuschnitt entstehen können. Das würde erklären, warum das Design von der Mitte zu den Enden hin konzipiert wurde und warum in der Mitte der kurze Abschnitt mit der Huldigungsformel platziert wurde. Diese käme quer auf dem Rücken und zwischen den Schultern zu liegen und würde dort die Funktion einer Rückeninschrift erfüllen.

Die Form mit monumentalen goldenen Inschriften

Form, Aufwand und Inschriften des Stoffes heben das Wiener Stück von anderen Streifenstoffen der Zeit ab. Die betonte Größe der Inschriften im Stoff erinnert an Inschriftenbänder in der Architektur, in denen im 14. Jahrhundert *ṣuls* der gängige Schriftduktus war (Abb. 17–18).

Abb. 17a und 17b

Teil eines Fliesenschriftbandes, Iran frühes 14. Jahrhundert, Reliefkeramik mit vergoldeter Schrift auf blauem Grund mit weißen Spiralranken, aus einem unbekannten Bau, Teil von Koransure 2, Vers 286. St.

(Petersburg, Eremitage, Inv. 1279–1280, nach Piotrovsky [s. Anm. 51], Abb. S. 218)





Abb. 18: Kairo, Gründungsinschrift an der Fassade der Madrasa und des Mausoleums von Sultan an-Nāṣir Muḥammad, Steinrelief, ursprünglich vermutlich vergoldet, fertiggestellt 1303 (Foto M. Ritter 1992)

Die Verwendung von Gold für die Schrift erscheint erst als ein Merkmal des Luxus und der Herrscherwürde. Im Zusammenhang von Korantexten lässt sie sich als Verweis auf die Vorstellung des göttlichen Lichtes sehen. Gott konnte man sich als alles überstrahlende Lichtquelle vorstellen, gemäß der Koransure 24, Vers 35: „Gott ist das Licht von Himmels und Erde. [...] Licht über Licht!“ Der Koran ist Gottes Wort, und Koranmanuskripte können in Gold geschrieben sein (Chrysographie)⁵⁰. Monumentale Beispiele des 14. Jahrhunderts im ilchanidischen Iran sind Architekturinschriften aus blaugrundiger Reliefkeramik mit vergoldeten Buchstaben (Abb. 17)⁵¹. Das Farbschema geht auf frühmittelalterliche Zeit zurück, so die Kufi-Inschrift aus Glasmosaik mit Gold auf blauem Grund an den Wänden des Felsendoms in Jerusalem (um 691)⁵² und in Iran die Stuckinschrift mit gelben Lettern auf blauem Grund in der Moschee von Ardistān (10.–11. Jahrhundert)⁵³. War für den religiösen Text eine Lichtsymbolik verständlich, bezog sie sich implizit auch auf anschließende Teile mit dem Herrschernamen. Herrscherinschriften und Gründungsinschriften, die im selben Inschriftenband nahtlos an den Korantext anschließen, bilden mit ihm visuell eine Einheit. So wurde in der Koraninschrift im Felsendom auch der Auftraggeber des Baues genannt. In Ägypten waren die Buchstaben der Gründungsinschriften in Steinrelief quer über die Fassade religiöser Bauten ursprünglich vergoldet⁵⁴ (Abb. 18).

Nach Ibn Ḥaldūn trugen im 14. Jahrhundert goldene Inschriften in königlichen Gewändern im mamlukischen Ägypten und Syrien zu der von ihm so gewerteten Erhöhung des Ansehens des Herrschers und derer bei, die solche Gewänder vom Herrscher erhielten⁵⁵. Im Kontext der mongolischen Traditionen der Ilchane in Iran kann das Gold der Inschriften und der Gold-Seide-Stoffe mit der Vorstellung imperialer Herrschaft und fürstlicher Abstammung verbunden gewesen sein. Nach literarischen Quellen galt es als Zeichen herrscherlicher Autorität. Die Ilchane waren stolz auf die so genannte „goldene Abstammung“ von Dschingis Chan⁵⁶. Einige ilchanidische Historiker scheinen zudem die Vorstellung einer als Lichtemanation sichtbaren Aura auf den Herrscher bezogen zu haben⁵⁷.

Stoff und Inschriftendesign im Vergleich

Das Design mit gegenläufigen Inschriften, die in der Mitte aufeinandertreffen, hat keine bekannten Parallelen. Erhaltene Gold-Seide-Stoffe aus dem Mongolenreich des 13.–14. Jahrhunderts haben Inschriften

mit einheitlicher, nicht wechselnder Leserichtung. Allerdings bleibt die Frage, ob zufällig gerade die Partien mit einem Wechsel der Leserichtung nicht erhalten sind oder man sie bislang nicht erkannt hat.

Aber auch stilistisch gehört die klare Musterung mit monumentalen Inschriftenstreifen in eine andere Kategorie als die kleinteiligen gestreiften Gold-Seide-Stoffe derselben Zeit, wie sie u.a. in Kirchengewändern in Regensburg (Abb. 9), Hall und Danzig erhalten sind. Diese haben eine dichte Musterung mit schmalen und zahlreicheren Streifen, die in quadratische und rechteckige Felder geteilt und mit verschiedenen geometrischen und pflanzlichen Dekor- oder Tiermotiven gefüllt sind. Sie sind mit einem Wechsel von Rot, Blau und Grün im Grund bunter. In den Schriftstreifen sind die Textformeln kurz, oft durch Medaillons voneinander getrennt. Technisch unterscheiden sie sich vom Wiener Stoff darin, dass sie als Metallfäden vergoldete Leder- oder Tierhautstreifen verwenden, die meist flach verwebt sind. Früher hat man diese Gruppe dem mongolischen China zugeordnet, heute vermutet man eine Herkunft aus Zentralasien bis Ostiran⁵⁸.

Der Abū Saʿīd-Stoff zeichnet sich dagegen durch eine großzügige Gliederung mit breiten Streifen, die visuelle Prägnanz der Inschriften und die Länge ihres Textes aus. Die Schriftstreifen bilden mit golden leuchtenden Lettern und den rahmenden Tierfriesen ein dominantes Motiv auf einem einheitlich ornamentierten Grund mit einem filigranen Rapportmuster, als seien sie diesem aufgelegt. Der Text ist keine der kurzen und namenlosen Formeln für Wohlergehen oder dauerhafte Herrschaft wie in anderen Stoffen. Diese konnten von jedem beliebigen Fürsten oder Würdenträger verwendet werden und waren somit eine luxuriöse Massenware. Vielmehr ist der Text im Wiener Gold-Seide-Stoff mit dem Namen des Ilchans Abū Saʿīd personalisiert. Er konnte nur in seiner Herrschaftszeit angefertigt und an seinem Hof verwendet werden, und mit seinem Tod verlor er an Wert.

Diese Länge des Textes erforderte einen sehr hohen Aufwand bei der Herstellung. Sie entspricht im Stoff 117 cm. Auf dieser ganzen Länge musste das Webmuster der Inschrift auf dem verwendeten Zugwebstuhl Schussfaden um Schussfaden definiert werden, bis der Text von neuem begann. Denn da sich im Inschriftentext keine Schriftpartien in gleicher Gestalt wiederholen, sind Länge und Breite des Schriftmusters mit dem webtechnischen Rapport identisch. Dieser ist ein Vielfaches dessen, was für den Dekor der anderen Streifen nötig war. Dort ist nicht nur die sich wiederholende Mustereinheit kleiner, sondern diese lässt sich aus einem horizontal und vertikal gespiegelten Teil zusammensetzen, der den eigentlich zu definierenden webtechnischen Rapport darstellt und in Länge und Breite nur wenige Zentimeter beträgt.

Der in der Tat „riesige Aufwand“⁵⁹ des Abū Saʿīd-Stoffes ist damit zu erklären, dass er für den Ilchanhof hergestellt wurde. In der europäischen Zweitverwendung als Grabgewand, auf die hier nur kurz eingegangen wurde, konnte die Inschrift wohl nicht gelesen, aber vielleicht christlich gedeutet werden. Im ursprünglichen Kontext sind die Inschriften ein bestimmendes ästhetisches und der Repräsentation dienendes Element. Der Text sollte mit dem Herrschernamen gelesen wer-

den und lesbar sein. Dem Inhalt – Herrschername mit Huldigung und Segen – entspricht eine Form als monumentales Band mit goldenen Lettern, die mehrschichtig sowohl in arabisch-islamischen Kunsttraditionen als auch in mongolischer Tradition als Würdezeichen zu verstehen war.

1 E. Thiel, *Geschichte des Kostüms: Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin ⁸2004, 7.

2 Dazu generell: Sh. Blair, *Islamic Inscriptions*. Edinburgh 1998.

3 Die Verse stammen aus dem Gedicht *Hičistān* (Niemandesland): „*Bih surāḡ-i man agar miyāyid, narm-u āhista biyāyid, mabādā kih tarak bardārad čini-nāzuk-i tanhā'i-i man*“ (Wenn Ihr mich besuchen kommt, kommt leise und langsam, damit nicht zerbricht das Porzellan meiner Einsamkeit).

4 Wien, Dom- und Diözesanmuseum, Prot. Nr. L 11: A. Saliger, *Dom- und Diözesanmuseum Wien*. Wien 1987, Abb. 1.

5 Zum Handel nach Europa zuletzt: D. A. Jacoby, *Oriental Silks Go West: A Declining Trade in the Later Middle Ages*, in: C. Schmidt Arcangeli, G. Wolf, *Islamic Artifacts in the Mediterranean World: Trade, Gift, Exchange and Artistic Transfer*. Venedig 2010, 71–88.

6 Dazu zuletzt: J. von Fircks, *Liturgische Gewänder des Mittelalters aus S. Nikolai in Stralsund*. Riggisberg 2011, 53–56, 61.

7 A. E. Wardwell, *Panni Tatarici: Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver (13th and 14th Centuries)*. *Islamic Art* 3 (1988–1989) 95–173, hier: 134–144, hat eine Liste der Textbelege für *panni tatarici* in Inventaren des 13.–14. Jhd. erarbeitet und kommt in der Auswertung zum Ergebnis, dass

sie Gold-Seide-Stoffe meinen. Zu weiteren Stoffbezeichnungen in Inventaren: L. v. Wilckens, *Die textilen Künste von der Spätantike bis um 1500*. München 1991, 104–105. Vgl. Th. T. Allsen, *Commodity and Exchange in the Mongol Empire: A Cultural History of Islamic Textiles*. Cambridge 1997 (Cambridge Studies in Islamic Civilization), 2; Fircks (s. Anm. 6), 55.

8 P. Toynbee, *Tartar Cloths. Romania: Recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes* 29 (1900) 559–564, hat „Tatarenstoffe“ in literarischen Quellen verfolgt. Die genannten Zitate in: Dante Alighieri, *La Commedia* (um 1307–21), Inferno, Canto XVII, Zeile 17; Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone* (1348–53), 6. Tag, Absatz 15; Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales* (nach 1388), Kapitel 2, Zeile 1306.

9 M. Ritter, *Kunst mit Botschaft: Der Gold-Seide-Stoff für den Ilchan Abū Sa'īd von Iran* (Grabgewand Rudolfs IV. in Wien) – Rekonstruktion, Typus, Repräsentationsmedium, in: Ders. und Lorenz Korn (Red.), *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie*, Bd. 2. Wiesbaden 2010, 105–135; M. Járó, *Der Metallfaden im Wiener Gold-Seide-Stoff für Abū Sa'īd*, in: ebd., 136–142. Zu älterer Literatur s. in Ritter 2010, hier seien genannt: Saliger (s. Anm. 4), 9–12, Abb. 3–7; Ph. Ackerman, *Textiles of the Islamic Periods: History*, in: A. U. Pope, Dies. (Hgg.), *A Survey of Persian Art: From Prehistoric Times to the Present* (1938–39). Ashiya/Japan ³1977, Bd. 5, 1995–2162; Bd. 11, Taf. 981–1106, hier: 2049–50, 2056,

Taf. 1003 A–C; H. Demel, *Das Leichengewand Herzog Rudolfs IV. von Österreich*. *Kirchenkunst: Österreichische Zeitschrift für Pflege religiöser Kunst* 5 (1933) 33–36.

10 Meine Übersetzung des lateinischen Textes, Herrgott, ed. M. Gerbert, *Taphographia principum Austriae*. St. Blasien 1772, Teil 1, Buch 3, S. 183: „[...] totum spectabatur corpus, Attalidis telis amictum, & ornatum. Intextum iis aurum vivum adhuc nitorem spargebat, figuras visui praebens, litteris Gothicis, quales lapidibus inscribi solebant, haud multo absimiles, ita ut earum lectio tentaretur, quibus tamen penitus inspectis, non nisi texturae artificium apparuit.“

11 R. Ettinghausen, *The impact of Muslim decorative arts and painting on the arts of Europe*, in: J. Schacht, C. E. Bosworth, *The Legacy of Islam*. Oxford 1974, 292–320, hier: 294, 316–329; Ders., *Muslim decorative arts and painting: their nature and impact on the Medieval West*, in: St. Ferber (Hg.), *Islam and the Medieval West: the state of question*. Albany, New York 1979, 5–26, hier: 14. A. Shalem, *Islam Christianized: Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*. Frankfurt a.M. 1996 (*Ars Faciendi* 7), 137, 171, betont die ästhetische Rolle, gesteht eine ikonographische aber zu.

12 R. E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art 1300–1600*. Berkeley 2001, 52, 71.

13 F. Schmieder, *Europa und die Fremden: Die Mongolen im Urteil des Abendlandes vom 13. bis in das 15. Jahrhundert*.

Sigmaringen 1994 (Beiträge zur Geschichte und Quellenkunde des Mittelalters 16), 89–109. Auch Fircks (s. Anm. 6), 56–59, 61, betont, dass das europäische Bild von den Mongolen als christenfreundlichen Herrschern, die Wertschätzung von Textilien aus dem Mongolenreich befördert hat. Das Argument lässt sich auf die Inschriften anwenden.

14 A. Bausani, Religion under the Mongols, in: *The Cambridge History of Iran*, Bd. 5; J. A. Boyle (Hg.), *The Saljuq and Mongol Periods*. Cambridge 1968, 538–549, hier: 541–542.

15 L. Lockhart, European Contacts with Persia, 1350–1736, in: *The Cambridge History of Iran*, Bd. 6, Peter Jackson und Ders. (Hgg.), *The Timurid and Safavid Periods*. Cambridge 1986, 373–409, hier: 374–375.

16 Zum Stoff *reperio* A: Wardwell (wie Anm. 7), fig. 14, und zuletzt P. Frattaroli in: P. Marini, E. Napione, G. M. Varanini (Hgg.), *Cangrande della Scala: La morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo*. Venedig 2004, 283–284, 84., 86.

17 Wardwell (s. Anm. 7), fig. 13; M. Gómez-Moreno, *El Pantéon Real de Las Huelgas de Burgos*. Madrid 1946, 65; C. Herrero, *Pantéon Real: las telas medevales del Monasterio de las Huelgas de Burgos*. *Reales Sitios* 24 (1987) 21–28.

18 M. Springberg-Hinsen, *Die Hil'a: Studien zur Geschichte des geschenkten Gewandes im islamischen Kulturkreis*. Würzburg 2000, 246.

19 R. B. Serjeant, *Islamic Textiles: Material for a History up to the Mongol Conquest*. Beirut 1972, 68.

20 Ibn Khaldūn, *The Muqaddimah: An Introduction to History*, engl. Übers. F. Rosenthal, ed. N. J. Dawood.

Princeton 1967, 219–220 (dt. Übers. von mir).

21 L. A. Mayer, *Mamluk Costume: A Survey*. Genf 1952, 15, 34.

22 F. E. Day, The Tirāz Silk of Marwān, in: G. C. Miles (Hg.), *Archaeologica Orientalia in memoriam Ernst Herzfeld*. Locust Valley/ NY 1952, 39–61, pl. VI; P. Baker, *Islamic Textiles*. London 1995, 39 (Farbabb.).

23 Ibn Khaldūn (s. Anm. 20), 220.

24 K. A. C. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt*, 2 Bde. Oxford 1959, Bd. 2, 190, 238. M. M. Amīn, L. 'A. Ibrāhīm, *al-Muṣṭaliḥāt al-mī'māriyya fi-l-waṭa'ig al-mamlūkiyya* (Architectural terms in Mamluk documents). Kairo 1990, 76.

25 Mayer (s. Anm. 21), hat für mamlukisches Kostüm auch Bild Darstellungen arabischer Kunst ausgewertet, zum seltschukischen Anatolien: Ö. Süslü, *Tasvirler göre Anadolu Selçuklu kıyafetleri*. Ankara 1989. Für Iran steht eine entsprechende Arbeit aus.

26 Beispiele bei Wilckens (s. Anm. 7), 52, 65.

27 K. Otavský, M. 'Abbās Salīm, *Mittelalterliche Textilien I: Ägypten, persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika*. Riggisberg 1995, 24. Siehe das Fragment eines Leinengewebes mit gestickter Inschrift, datiert Alexandria 877–878, Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 988: ebd., Kat. Nr. 1, S. 28–29; Fragment mit gewirkter Inschrift, Ägypten Ende 10. Jh.: ebd., Kat. Nr. 7, S. 35–36; Ikatgewebe mit aufgemalter Inschrift, Jemen, 10. Jh., ebd., Inv. Nr. 28: ebd. Kat. Nr. 10, 38–40.

28 Ebd., Kat. Nr. 12–15; Baker (s. Anm. 22), 56–57.

29 G. Marçais, G. Wiet, Le 'Voile de Sainte Anne' d'Apt. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Académie des Inscriptions et Belles Lettres 34 (1934) 179–194, Abb. 9. H. A. Elsberg, R. Guest, The Veil of Saint Anne. *Burlington Magazine* 68–396/März 1936, 140, 145, Taf. 1. Vgl. Baker (s. Anm. 22), 57; Blair (s. Anm. 2), 168–169.

30 Mayer (s. Anm. 21), 23, 33–34. T. Talbot Rice, Some Reflections on the Subject of Armabands, in: Oktay Aslanapa (Hg.), *Forschungen zur Kunst Asiens: in memoriam Kurt Erdmann*. Istanbul 1969, 263–270, hier: 262–277.

31 Washington D.C., Textile Museum, Inv. 3.116: Ackerman (s. Anm. 9), Taf. 984A. Der Stoff wird von Sh. Blair, J. Bloom und A. E. Wardwell, Reevaluating the Date of the 'Buyid' Silks by Epigraphic and Rabadiorcarbon Analysis *Ars Orientalis* 22 (1992) 1–41, hier: 6, im Unterschied zu anderen Textilien des 10.–11. Jh. aus Iran als original akzeptiert: „authenticity has never been questioned“ (womit die Datierung seinerzeit allerdings auch nicht naturwissenschaftlich getestet wurde). Die Ärmel sind aus demselben Schriftstreifen wie die Rückeninschrift. Der Stoff erschien auf dem Kunstmarkt mit diesem Zuschnitt als Gewand, das aber später auseinandergenommen wurde (*The Arts of Islam*, Hayward Gallery. London 1976, Kat. Nr. 5) – ein Hinweis, dass die Authentizität des Schnittes in Frage steht.

32 R. Schorta, A Central Asian Cloth-of-Gold Garment Reconstructed. *Orientalis* 35/4 (2004) 53–56; K. Otavský, A. Wardwell, *Mittelalterliche Textilien II: Zwischen Europa und China*, Riggisberg 2011, 222–227. Das Problem ist das Fehlen eines Halsausschnittes. Zum Inschriftentext auch Ritter (s. Anm. 9), 120, Anm. 64.

33 Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 00.53: J. C. Y. Watt, A. E. Wardwell, *When Silk Was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*. New York 1997, Fig. 68. Ein Fragment mit demselben Muster ohne Inschrift in Leipzig, Grassi-Museum, Inv. Nr. 1901.1267: *Dschingis Khan und sein Erben: Das Weltreich der Mongolen*, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2005, Kat. Nr. 331, S. 289. – Cleveland Museum of Art, Wade Fund (1990.2): Watt/Wardwell (s. Anm. 33), Kat. Nr. 43, S. 154–155. – Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 5227, 5225: Otavský/Wardwell (s. Anm. 32), Kat. Nr. 91, S. 244–245.

34 Kopenhagen, Davids Samling 20/1994: K. v. Folsach, *Art from the World of Islam in the David Collection*. Kopenhagen 2001, Kat. Nr. 639.

35 Vgl. Ritter (s. Anm. 9), 115–119.

36 Zu den genauen Maßen und den abweichenden Maßen anderer Autoren s. ebd., 108.

37 Keine Broschierung, wie es ebd. und Abb. 10 hieß.

38 Nähere Angaben in Ritter (s. Anm. 9).

39 D. Duda, *Islamische Kunst und der Westen am Beispiel Wien (14.–18. Jhdt.)*, in: H. Filitz, M. Pippal (Hgg.), E. [Goldarbeiter-]Liskar (Red.), *Europa und die Kunst des Islam: 15. bis 18. Jahrhundert*. Wien 1985 (Akten des XXV. Intern. Kongr. f. Kunstgeschichte, Wien 4.–10.9.1983; 5, 5), 43–56, hier: 44; aufgegriffen und betont von Saliger (s. Anm. 4), 10–12.

40 A. Ambros, *Der arabische Text auf dem Grabtuch für Herzog Rudolf IV. von Österreich. Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 83 (1993) 26–30, hier: 29–30, der damit

dem vermuteten Webfehler entgegneten wollte.

41 Vgl. Ambros (s. Anm. 40), 27 Anm. 6. Nach Ackerman (s. Anm. 9), 2049, 2056, dagegen der Duktus Nashī.

42 Lesungen und deutsche bzw. englische Übersetzung: Ambros (s. Anm. 40); Minovi bei Ackerman (s. Anm. 9), 2056; Glidden bei Wardwell (s. Anm. 7), 108; unvollständige Übersetzung: Baker (s. Anm. 22), 81. Die beste Lesung ist von Ambros und nur marginal zu korrigieren, ich folge seiner Übersetzung.

43 Ambros (s. Anm. 40), 28, 30.

44 Volker Rybatzki, *Die Personennamen und Titel der mittelmongolischen Dokumente*. Dissertation Univ. Helsinki 2006, <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/aasia/vk/rybatzki/dieperso.pdf> (aufgerufen 10.8.2009), 270. – P. Pelliot, *Les documents mongols du Musée de Téhéran, Āthār-é Īrān* 1–1 (1936) 37–44, hier: 38, in einem mongolischen Edikt von 1320: „Busayit baqadur qan“. – B. Spuler, *Die Mongolen in Iran: Politik, Verwaltung und Kultur der Ilchanzeit 1220–1350*. Berlin 21955, 197; 117 Anm. 1.

45 Karawanserei Sarčam: A. Godard, *Notes complémentaires sur les tombeaux de Marāgha. Āthār-é Īrān* 1–1 (1936) 125–160, hier: 152.

46 P. Jackson, Abū Saʿīd, s.v. in: *Encyclopaedia Iranica*, Bd. 1 (1985) 374–376, hier: 374; Spuler (s. Anm. 44), 197.

47 Vgl. Ritter (s. Anm. 9), Tabelle 1.

48 Zu Überlegungen für andere Möglichkeiten als Architekturausstattung oder als ein Gewand ähnlich einer Tunika mit längs laufenden Streifen s. ebd., 115.

49 Florenz, Villa I Tatti, Berenson Collection; Oleg Grabar und Sheila S. Blair, *Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shahname*. Chicago 1980, Abb. S. 91; Ritter (s. Anm. 9), Abb. 19 (Ausschnitt in Farbe).

50 M. Fraser, W. Kwiatkowski, *Ink and Gold: Islamic Calligraphy*. London 2006, 30. Die Vorstellung lag möglicherweise auch der Verwendung von goldgrundigem Papier für einen Koran der Staatsbibliothek München zugrunde, s. M. Ritter, *The Golden Koran in the State Library of Munich*, in: *The Golden Koran: Munich, Bavarian State Library, Cod. arab. 1112*. Graz 2011, 2–8, hier: 7.

51 Z.B. Teil eines Inschriftenfrieses aus einem unbekannten Bau, St. Petersburg, Eremitage, Inv.Nr. 1278–1282: M. B. Piotrovsky, *Earthly Beauty, Heavenly Art*. Amsterdam 2000, fig. 191.

52 O. Grabar, *The Dome of the Rock*. Cambridge 2006, Abb. S. 94, 83–86.

53 B. Finster, *Frühe Iranische Moscheen*. Berlin 1994, 174, Taf. 6.2.

54 Creswell (s. Anm. 24), Bd. 2, 190, 238, am Beispiel der Madrasa und des Mausoleums von Sultan Qalāʾūn und von Sultan an-Nāṣir Muḥammad.

55 Anm. 19.

56 Allsen (s. Anm. 7), 60–63.

57 So interpretiert A. Soudavar, *The Saga of Abu-Saʿīd Bahador Khan: The Abu-Saʿīdname*, in: J. Raby, T. Fitzherbert (Hgg.), *The Court of the Ilkhans 1290–1340*. Oxford 1996 (Oxford Studies in Islamic Art; 12), 95–218, hier: 184–185.

58 Wardwell (s. Anm. 7), 133.

59 Anm. 1.

Ines Bogensperger
Österreichische
Nationalbibliothek

Doz. Dr. Katrin Keller
Universität Wien
Institut für Geschichte
Dr.-Karl-Lueger-Ring 1
A-1010 Wien

**Mag. Monika Kiegler-
Griensteidl**
Österreichische
Nationalbibliothek

Mag. Daniela Lachs
Österreichische
Nationalbibliothek

Dr. Franz Lackner
Kommission für Schrift- und
Buchwesen des Mittelalters und
der frühen Neuzeit
Österreichische Akademie der
Wissenschaften
Wohllebengasse 12–14, 5. Stock
A-1040 Wien

Dr. Gabriele Mauthe
Österreichische
Nationalbibliothek

Dr. Paola Molino
Universität Wien
Institut für Geschichte
Dr.-Karl-Lueger-Ring 1
A-1010 Wien

Mag. Ilse Mühlbacher
Österreichische
Nationalbibliothek

Dr. Getrud Oswald
Österreichische
Nationalbibliothek

Prof. Dr. Markus Ritter
Kunsthistorisches Institut der
Universität Zürich
Rämistr. 73
CH-8006 Zürich

Mag. Solveigh Rumpf-Dorner
Österreichische
Nationalbibliothek

Dr. Nikolaus Schobesberger
Universität Wien
Institut für Geschichte
Dr.-Karl-Lueger-Ring 1
A-1010 Wien

Dr. Alfred Schmidt
Österreichische
Nationalbibliothek

Mag. Alexandra Smetana
Österreichische
Nationalbibliothek

Dr. Christoph Steiner
Österreichische
Nationalbibliothek



Heimo SCHWILK

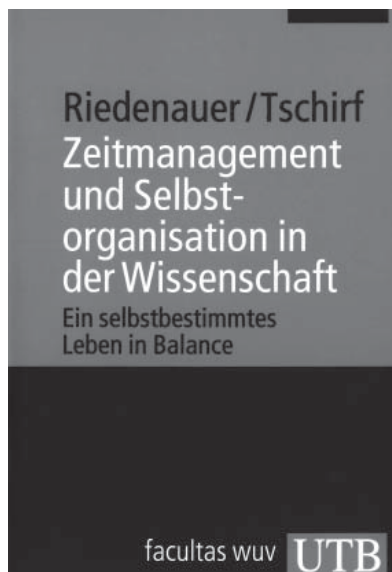
Hermann Hesse. Das Leben des Glasperlenspielers

München: Piper 2012
432 Seiten
ISBN 9783492053020
<http://www.piper-verlag.de/>

Mit Romanen wie »Unterm Rad«, »Demian« und »Der Steppenwolf« hat Hermann Hesse Generationen von Lesern in seinen Bann gezogen. Weltweit wird heute kein deutscher Autor des 20. Jahrhunderts mehr gelesen als er. Dabei verlief das Leben des »Glasperlenspielers« bei weitem nicht so beschaulich, wie es im Rückblick scheint. Schon als junger Mann empfand er es als Befreiung, der Enge seines pietistischen Elternhauses zu entfliehen und seiner Berufung zum Dichter zu folgen. Und ob Asket, Buddhist oder ruheloser Nomade – Hesse hat sich immer wieder neu erfunden. Am Ende blieb er doch nur einem treu: sich selbst. Anlässlich des 50. Todestages schreibt Heimo Schwilk, renommierter Journalist und wie Hesse Schüler des Seminars Maulbronn, die Biografie des rebellischen Dichters, Nobelpreisträgers und Malers Hermann Hesse.

Abbildungsverzeichnis

- | | | |
|---|--|--|
| S. 5, 6, 15, 19, 20, 24: © Markus Ritter | S. 17, 18: © Dommuseum Wien | S. 89–90: © Technische Universität Wien |
| S. 7: © A. Saliger, <i>Dom- und Diözesanmuseum Wien</i> . Wien 1987 | S. 21: © Bettina Hofleitner, Markus Ritter | S. 91: © Rollettmuseum, Baden bei Wien |
| S. 11: : © P. Baker, <i>Islamic Textiles</i> . London 1995 | S. 23: © M. B. Piotrovsky, <i>Earthly Beauty, Heavenly Art</i> . Amsterdam 2000 | S. 113: © MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst |
| S. 12: © Harvard College | S. 32–35, 38–39, 43, 48–56, 59–63, 66–67, 69, 72–73, 75–76, 78, 83–85, 87, 89–91, 95, 101, 103, 111, 115–116, 118–120, 122, 125, 127, 129–130, 132, 139, 145, 147, 149, 154, 157: © Österreichische Nationalbibliothek | S. 135: © Josef Steiner |
| S. 13: © P. Klemp | | S. 155–145: © Klaus Pichler / Österreichische Nationalbibliothek |
| S. 14: © Ph. Schönborn | | |
| S. 16: © G. Ramsebnier | | |



Markus RIEDENAUER, Andrea TSCHIRF

*Zeitmanagement und Selbstorganisation in der Wissenschaft
Ein selbstbestimmtes Leben in Balance*

Wien: Facultas 2012
244 Seiten
ISBN 978-3-8252-3668-7
<http://www.facultas.at/>

Kann meine Arbeit in der Wissenschaft Erfolg haben und mein Leben insgesamt gelingen? Sind gängige Methoden des Zeitmanagements dafür geeignet? Wie müssen diese angepasst werden, um bei den ganz unterschiedlichen Aufgaben in Forschung, Lehre, Betreuung Studierender, in der Administration und bei Führungsverantwortung konkret zu helfen? In diesem Buch werden Methoden des Projekt-, Zeit- und Selbstmanagements, der Stressprävention und Motivationssteigerung, Lebensplanung und Selbstentwicklung für die Herausforderungen in der Wissenschaft adaptiert. Die Autoren gehen davon aus, dass ein Lebens- und Arbeitsstil in der Wissenschaft, der nur den Karriereerfolg kennt, nicht die einzige Möglichkeit ist und auch nicht die beste Option.